

DE LA “ARAÑA DE AIRE” A LOS “PIOLINES”: LAS TRANSFORMACIONES DE ARACNÉ EN JULIO CORTÁZAR

NIEVES VÁZQUEZ RECIO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

nieves.vazquez@uca.es

Article received on 9th February, 2010.

Accepted on 24th June, 2010.

RESUMEN

Este trabajo analiza el mito de Aracné en la literatura de Julio Cortázar, especialmente desde sus primeras obras hasta *Rayuela*, con leves incursiones en textos más tardíos. Entendiendo el mito como un sistema dinámico de símbolos (G. Durand), analizamos sus transformaciones y significados en Cortázar. Por un lado, *femme fatale*, incesto, opresión o costumbre; en su opuesto, el nuevo orden del mandala.

PALABRAS CLAVE

Julio Cortázar; Aracné.

FROM THE “ARAÑA DE AIRE” TO THE “PIOLINES”: THE TRANSFORMATIONS OF ARACHNE IN JULIO CORTÁZAR

ABSTRACT

This paper studies the Myth of Arachne in Julio Cortázar's literature, especially from his first writings to *Rayuela*, with some references to later texts. Understanding myth like a dynamic system of symbols (G. Durand), we analyze its transformations and significances in Cortázar. On the one hand, *femme fatale*, incest, oppression or custom; on the other, the new order of Mandala.

KEYWORDS

Julio Cortázar; Arachne

1. “NO ES CON LOS OJOS”: CORTÁZAR Y EL PARADIGMA MITOLÓGICO

Decía Borges que “Quizás la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (1983:14); también podría decirse que es la historia de una serie de mitos que han persistido, renovándose, desde tiempos inmemoriales.

Sobre las misteriosas razones de esa persistencia se preguntaba un todavía desconocido Julio Cortázar en la reseña que en marzo de 1948 (año III, nº 17) escribía en la revista *Cabalgata* al *Diccionario de la mitología* de M. Rubio Egusquiza (Cortázar 1994: 123):

La mitología grecolatina mora tan hondamente en la memoria colectiva de Occidente, que el recuento de sus avatares sería tema para una monografía al modo erudito. Aparte de las razones profundas de su persistencia (“au commencement était la fable”, ha dicho lúcidamente Valéry), y las de simplificación y tipificación que han estudiado el mismo Valéry y Marguerite Yourcenar, el mero hecho literario de su supervivencia y utilización constante basta para incitar a la reflexión.

Pero no era esa, desde luego, la primera vez que Cortázar se acercaba a los mitos grecolatinos. El gusto por el mundo clásico anidó desde muy temprano en el escritor: “De muchacho tuve una fugaz vocación de helenista, hasta hice un fichero de mitología griega después

de leerme todo Homero y Hesíodo, alentado por la bondad y el saber de Arturo Marasso” (1984: 341), escribe en *Salvo en crepúsculo*, un texto lleno, por otro lado, de referencias clásicas. A su maestro Marasso, profesor de Literatura griega y castellana en la Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta, donde estudió entre 1932 y 1937 (Herráez 2003: 51), le dedica precisamente su ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats”, de 1946, que sigue siendo, en palabras de Jaime Alazraki (1994:11), “el documento más importante para el estudio de la deuda de Cortázar con el romanticismo y con la mitología clásica”¹.

En ese ensayo el autor argentino comienza planteando los dos caminos “de acceso del mundo moderno a los órdenes espirituales de la antigüedad greco-latina”. Uno es el modo científico-arqueológico, crítico y racional; el otro, opuesto, es el de “la identificación intuitiva –aprehensión personal, de carácter poético, incomunicable en otra forma que mediante un *recrear análogo*–”. Ese es el cami-no romántico, el de Hölderlin, Shelley y Keats y, añadiríamos, también el de Cortázar. Es la vía de la *apropiación* por intuición poética, “sendero personalísimo de *coexistencia espiritual* fuera de tiempo y de espacio” (Cortázar 1994: 27, 32, 33).

La mitología va a convertirse en un instrumento simbólico habitual en la escritura de Cortázar, tan dada a lecturas “abisales”, pues constituye “ese cómodo sistema de referencias mentales al que puede acudir con la ventaja de prescindir de explicación al lector medianamente cultivado, cuyas personificaciones se despojan de contingencia temporal para conservar sólo sus motivaciones primarias a modo de transparente símbolo” (Cortázar, 1994: 40).

Esta función atemporal y simbólica de la mitología, nos parece la primaria en la obra del autor, pero Carmen de Mora, añade, acertadamente, que a “este *significado vital* de las ideas griegas”, a “su utilidad para entender nuestra propia realidad”, hay que sumar una segunda función que se deriva de la dualidad pasa-do / presente, el heroico ayer como contrapunto a un ahora degradado, e incluso, viciado, frente a las virtudes de la civilización clásica (De Mora 2007: 65-66).

Los años 30 y 40 son los años en que Cortázar inicia y cimenta su relación con el mundo grecolatino, una relación que nunca cesará, sino que, suavizándose, se convertirá en marca de su escritura. Puede decirse que en esas décadas la voracidad del paradigma clásico es muy fuerte - “Las viejas mitologías –escribe- me asaltaban con una vehemencia de despedida final, era hermoso inventar variantes, genealogías” (1984: 255)-. Tan fuerte como para condicionar la factura de toda una obra basada en el mito del Minotauro, como es *Los reyes*, escrita en 1947². Una de sus frases resume la visión intuitiva y poética de lo mítico del autor de entonces: “No es con los ojos que se enfrenta a los mitos” (Cortázar 1993: 64).

Esa primera voracidad de los modelos clásicos irá rebajándose sin desaparecer. De manera que en la obra de Cortázar pueden rastrearse deudas totales con los mitos grecolatinos, como es el caso antes citado, o deudas parciales, préstamos de personajes y de tramas, referencias puntuales. De entre esas deudas, sin duda la que Cortázar contrae con el mito de Aracné es una de las más persistentes y menos estudiada, una deuda que se extiende como tela de araña por toda su obra, a veces de forma más visible, otras más soterrada. Aquí no proponemos seguir el recorrido de ese hilo mítico desde las primeras obras cortazarianas hasta su uso apoteósico en *Rayuela*, con leves incursiones en textos más tardíos.

¹ Su lectura y estudio de Keats se había iniciado años antes y seguiría después. “Sigo leyendo a Keats, y maravillándome”, le escribe en julio de 1941 a Mercedes Arias (Cortázar 2000: 108). “La urna griega...” sería incorporado al ensayo *Imagen de John Keats* (1951) inédito hasta la muerte de Cortázar.

² Hay una foto de Cortázar, tomada justamente en el año 1947, que simboliza muy bien esa primera fase. El autor, serio, con traje y corbata, posa sentado, ligeramente ladeado hacia su derecha, donde un velador con una lámpara encendida irradia una misteriosa luz, a la que parece mirar; el brazo diestro está extendido también hacia ese lado, con el izquierdo sostiene el libro *Anábasis* de Jenofonte. Anábasis, “expedición hacia el interior”. Como Ciro, como los soldados griegos, marchando hacia la añorada Grecia, Cortázar parece volverse también hacia lo clásico, en un viaje que es búsqueda de modelos y búsqueda interior. Una reproducción de esa foto puede verse en Vázquez (2007b: 112).

2. ARACNÉ. EL MITO EN SUS MOTIVOS

Aunque según Lévi-Strauss “un mito es percibido por mito por cualquier lector” pues “la sustancia del mito no se encuentra en el estilo ni en el modo de la narración ni en la sintaxis, sino en la ‘historia’ relatada” (1987: 232), el sentido etiológico parece un elemento constante en muchas definiciones. Para Mircea Eliade, por ejemplo, el mito relata un suceso ocurrido en “el tiempo fabuloso de los principios” (Eliade 1986: 64) y según Eleazar Meletinski “el pasado mítico [...] es la época de la creación primordial, del tiempo mítico, del proto-tiempo” (2001: 165-166). Pero si también para Lévi-Strauss el mito “se refiere siempre a acontecimientos pasados”, el autor reconoce que “el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos que se suponen ocurridos en un momento de tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro” (1987: 232). Es esa vital atemporalidad de la que hablaba Cortázar.

Quizá la vitalidad del mito pueda explicarse mejor, si atendemos a la acepción de Gilbert Durand (1981: 56), que lo entiende como “un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que tiende, bajo el impulso de un esquema, a construirse en relato”. No parece, sin embargo, esta idea ajena a la concepción estructural de Lévi-Strauss, al supuesto de que el mito está formado por unas “unidades constitutivas” llamadas “mitemas” (1987: 233). Como en el estudio estructural de los *corpora* folklóricos, se trata de entender el relato mítico como un esquema frástico, constituido por unidades más pequeñas, con posibilidad de distintas variantes y actualizaciones³.

Esta visión dinámica y flexible resulta de especial utilidad para un estudio que se proponga rastrear la pervivencia de los mitos en la contemporaneidad. En el caso de Aracné, si partimos de la fuente principal, la ovidiana, y entendemos el relato ahí narrado como un todo inamovible, difícilmente podremos defender que el mito pervive tal cual en la literatura de Julio Cortázar, pero si aceptamos que el mito es una estructura abierta, un sistema dinámico de símbolos, de unidades, entonces, sin lugar a dudas su presencia es indiscutible.

La historia de Aracné nos ha llegado fundamentalmente en dos versiones:

1) En la versión de Ovidio (*Metamorfosis*, VI, 1-145), la más conocida, Aracné es una joven de Lidia, huérfana de madre, hija del tintorero Idmón. La joven gana una gran reputación por su habilidad en el arte de tejer y bordar, que las gentes achacan a las enseñanzas de Atenea. Pero la vanidosa tejedora no acepta que se le atribuyan sus méritos al magisterio de Palas y decide retarla. Palas le da una oportunidad y se le aparece en forma de anciana para aconsejarle respeto a los dioses, pero Aracné la despidió con insultos. Atenea descubre su identidad y acepta el reto. En las cuatro esquinas de su telar Palas representa cuatro historias de mortales castigados por su presunción ante los dioses. Aracné, por su parte, describe los ardidés que usan los dioses para seducir a los mortales. La tela es tan perfecta que Palas, enfadada, rompe la tela y golpea a Aracné en la frente con su lanzadera. La joven, humillada, se ahorca, pero Palas, apiadada de repente, impide el fatal destino y la convierte en araña (Ovidio 1979: 149-153; Grimal 1991: 43-44; Ruiz de Elvira 1975: 452-453; Frontisi-Ducroux 2006: 251-252).

2) Otra versión muy diferente es la conservada por un escoliasta griego (*Escolio a Nicandro, Theriaka*, 12a y 8b): “Había en África un hermano y una hermana. El muchacho se llamaba Falange y la niña Aracné. Atenea enseñó al niño el arte de la guerra y a Aracné el arte del tejido. Pero los hermanos mantuvieron relaciones y a Atenea le embargó el odio y los transformó en esos animales rampantes que son devorados por sus propios hijos”, a él en tarántula y a ella en araña (Frontisi-Ducroux 2006: 260; también en Grimal 1991: 191).

³ Sobre esto, véase, por ejemplo, V. Propp (1985), A. Dundes (1962), E. Meletinski (1977), J. Courtés (1980), C. Bremond (1973), (1984). Una revisión en Vázquez (2000: 40-52).

Si en la primera versión es la *hýbris*, el exceso de orgullo, la que genera la historia, en la segunda se trata de una falta de orden sexual, aunque el elemento sexual tampoco está ausente de la primera, pues quizás es el alto contenido erótico de las telas que teje Aracné lo que ocasiona la furia de Atenea (Frontisi-Ducroux 2006: 252 y 260). De manera que en la historia se entremezclan la habilidad creadora, el orgullo y la sexualidad desviada.

En la trayectoria vital de este mito desde sus orígenes hasta hoy parece relativamente fácil aislar una serie de motivos (no nos atrevemos a llamarlos mitemas) y marcas discursivas que de una forma u otra la tradición ha asociado al relato original (luego nos adentraremos en sus posibilidades simbólicas). Estos serían: la habilidosa tejedora; la mortal que reta a los dioses; la mortal castigada por los dioses; los dioses apiadados de la mortal; la mujer-araña que teje interminablemente y, por extensión, la tela de araña atrapadora. Más raros serían: el incesto (por proceder de una versión menos divulgada) y el atributo de orfandad que marca a la protagonista. De todos ellos, dos, la habilidosa tejedora y la mujer-araña que teje de forma interminable, podrían considerarse marcas de identidad del mito de Aracné. Veamos a continuación de qué manera el mito, a través de sus motivos asociados, penetró en la escritura de Julio Cortázar.

3. CORTÁZAR: DE LA “GRAN ARAÑA DE AIRE” A LOS “PIOLINES”

Puede que el primer texto de Cortázar con referencias –aunque muy tenues– al mito de Aracné sea el soneto incluido en el poemario *Presencia* (1938), el segundo de la sección “Sonetos a mí mismo”. Tras un primer texto con alusiones a Apolo y Ares, comienza el que indicamos con los cuartetos:

¿Por qué, alma mía, ardía tu pestaña
en la lucha sin par del imposible?
Yo te pregunto el tópico increíble
que te llevó a la tela de la araña.

Tela que cela rapto y luego saña,
fuego de inverosímil luz visible
y tú, mi pobre vida, incommovible
en una indagación de pura hazaña...
(Cortázar, 2005: 83)

La vaguedad referencial es evidente, sólo la alusión a la tela de araña, tela adornada, no obstante, con el hacer del arácnido que la habita: el rapto y la saña; tela vista del lado de la presa, como símbolo de la lucha inútil, de la imposible salida. Quizá se hable de un amor inalcanzable o se trate de una queja existencial, la buscada oscuridad del poema impide una lectura única, como ocurre muchas veces en *Presencia*, libro premeditadamente cultista, escrito en los tiempos en que Cortázar “pulía sonetos en las soledades pampeanas, en los eriales de Bolívar, de Chivilcoy, de Mendoza” (Cortázar 1984: 343). Lo interesante en este caso es subrayar el prematuro uso de este símbolo, tan fértil en la obra de Cortázar, que el autor empleará de forma más compleja en textos posteriores.

De 1943 es el cuento “Bruja”, incluido en el libro *La otra orilla*, editado póstumamente⁴. El relato comienza de una forma singular: “Deja caer las agujas en el regazo” (Cortázar 2003: 117).

⁴ “Bruja” apareció el 15 de agosto de 1944 en la revista *Correo Literario* (“Carta a M. Arias”, Mendoza, 24-9-1944, Cortázar 2000: 169); probablemente es el segundo cuento que Cortázar publicó, el primero fue “Llama el teléfono, Delia”, aparecido en 1941 en el diario socialista *El Despertar* de Chivilcoy, a petición de su director Carlos Santilli (Cócaro 1993: 67-68). Ambos se incluirían en el libro de relatos *La otra orilla*, reunidos por Cortázar en 1945, y que permaneció inédito hasta su muerte. En la primera cita referimos la fuente bibliográfica, no así en las sucesivas del mismo texto, de las que sólo indicaremos la página citada entre paréntesis.

Paula, la protagonista, se nos presenta en su mecedora tejiendo un pulóver gris. Es una tejedora empedernida: “los pulóveres y las mañanitas se amontonan en los armarios; también los manteles finamente diseñados con motivos de Puvis de Chavannes” (p. 119). “Muchacha triste, buena, sola. Tiene veinticinco años” (p. 117). Ha tenido pretendientes, los ha rechazado a todos. Pero Paula se sabe bruja, se sabe con la capacidad de desear algo y hacerlo aparecer de la nada, o, mejor dicho, de su propio deseo, desde pequeña. Cuando finalmente acepta esta condición, la ejecuta gradualmente. Primero crea pequeños lujos, unos bombones, un vestido azul, un anillo, dinero..., luego da un paso más: hace un pequeño ser humano, una figurita como su muñeca Nené, pero viva - “parecía una niña”-, que luego matará. Y después decide construirse una enorme casa y crear a “su hombre”, Esteban. El relato termina con la muerte de Paula, que conlleva la desaparición de todo lo que creó con su poder, incluido su hombre. El lector avezado “percibirá” intuitivamente, en palabras de Lévi-Strauss, que el relato está entretejido de un material que escapa de lo meramente contado para adentrarse en un terreno de reminiscencias míticas. Las marcas del personaje nos hacen relacionarlo con Aracné.

El texto se inicia señalando a la protagonista en su “hacer” esencial, tejer, aunque el comienzo la capta en el momento justo de iniciar un receso (“Deja caer las agujas en el regazo”) para ponerse a pensar en su pasado y en su futuro. No es Aracné desde luego la única tejedora de la mitología clásica -aunque sí, se diría, su paradigma-, pues el tejer es el atributo femenino por excelencia. La habilidad en el trabajo de la tela ya fue concedida por Atenea a Pandora, la primera mujer, pero también la poseen Helena, Penélope, Clitemestra o Ariadna (François Frontisi-Ducroux 2006: 252). Sin embargo, Paula añade a este primer hacer otros rasgos interesantes vinculados al mito.

La historia comienza *in medias res* con la protagonista, ya huérfana, vivien-do sola con su tío, que luego también morirá. Por la retrospectiva que el cuento ofrece sabemos que alguna vez hubo un padre y una madre, pero el autor se preocupa especialmente de subrayarnos la muerte de la madre (“la madre, muer-ta ya”), ocurrida en una fecha imprecisa, después de que la joven cumpliera los quince años. Este rasgo es significativo. En la lectura que Frontisi-Ducroux (2006: 255-256) hace del mito, la orfandad materna de Aracné no es un detalle baladí:

No ha aprendido la técnica de tejer ni alcanzado el más alto grado de este arte dentro de la relación natural de transmisión del saber femenino, de la madre a la hija. Un mitógrafo califica el arte de tejer de *materna industria*, “actividad materna”, expresión que muestra claramente el vínculo entre la filiación uterina y el aprendizaje del trabajo de la lana. En la obra de Ovidio, Aracné sabe el oficio, que necesariamente ha aprendido de alguna mujer, pero su educación es incompleta. Le faltan algunas cosas que una joven debe saber, todo lo que transmite una madre: la reserva, la modestia, la discreción, el silencio y, en particular, que los asuntos de sexo son secretos que deben seguir siendo secretos.

Paula perdió a su madre en el tiempo difícil de la adolescencia o la primera juventud; como Aracné, es una autodidacta en los asuntos de la vida y del amor, ello tal vez explique su carencia de habilidad social, su carácter hosco, su recha-zo taxativo de los pretendientes -¿sólo por exigencia o también por orgullo, *hýbris*?, un rasgo de *femme fatale* que la emparenta con otros personajes femeninos de Cortázar⁵. Y todo se agrava por el miedo atroz que siente hacia sí

⁵ El motivo de la “pretendida desdeñosa” está ya presente en el acervo mítico de la Antigüedad: desde su formulación más simple, como mujer que desprecia a un enamorado, hasta su forma más compleja, como desdeñosa sistemática. Al primer tipo responde, por ejemplo, la chipriota Anaxáreta, cuyo desdén provocó el suicidio de Ifis y el castigo de Afrodita, que la convirtió en estatua. También en este tipo se incluirían todas las ninfas y vírgenes a las que los dioses pretenden seducir. Al tipo de desdeñosa sistemática pertenecería Ártemis, identificada en Roma con la Diana itálica y latina, “prototipo de la doncella arisca, que se complacía sólo en la caza, protectora de las Amazonas” (Grimal, 1991: 53-54). En la Amazona, precisamente, se une, como resume Elisabeth Frenzel (1980: 16), “el elemento guerrero con

misma, hacia su poder de bruja, su don demiúrgico. El tejer de Paula, una forma de creación, es una actividad sustitutiva del otro crear mágico desde la nada, el verdadero. Pero, cumplidos los veinticinco años, pasado ese tiempo de tránsito, ese lapso iniciático que nos separa de la infancia, Paula asume su condición y decide ser lo que es, es decir, ejercer su don para cumplir su destino.

Cuando decide construirse la casa, una “labor de demiurgo” (p.121), la tarea es digna de la paciente araña: “aplicándose noche y día, logró que la residencia fuera edificada... Creó paso a paso la construcción de su finca” (p.122), una casa hermosa, llena de habitaciones prolijas; y en esa pseudo tela de araña sin salida mete a su hombre, que “jamás quería salir de la casa”. Pero el hilo que le une a su creación, Esteban, no es un hilo matrimonial, no habrá hijos (serían hijos casi del incesto, si los hubiera). Paula es una creadora solitaria, como su antecedente mítico, que ha extraído de sí misma lo que la rodea:

Condenada a trabajar sin descanso el hilo del que pende y que, en su forma actual, sale de su vientre, la nueva Aracné es la admiración de sabios y geómetras. Sin embargo, no basta un solo hilo para hacer un verdadero tejido, menos aún el tejido matrimonial con que sueñan las doncellas griegas. Reducida sólo al hilo femenino de la trama que le sale del vientre y que ella entrelaza sobre sí mismo, se ve privada de la urdimbre masculina, excluida por tanto del verdadero *sympleg-ma*, de la unión sexual reproductora (Frontisi-Ducroux 2006: 273).

Este “laberinto de soledad” en que se convierte la obra de Paula es a la vez destino y condena. El motivo demiúrgico y creacional se constituye, de este modo, en un elemento esencial del relato “Bruja”, como lo es de la araña en su sentido simbólico⁶, y como lo es del mito de Aracné, que evidencia la amenazadora igualdad entre los humanos y los dioses. En palabras de Frontisi-Ducroux, “la *hýbris* de los mortales no reside solamente en un exceso de orgullo, sino también en un exceso de mérito [...] ante esa evidencia los dioses recurren a la fuerza y a sus poderes para restablecer el orden amenazado” (2006: 258).

El final del relato nos conduce hacia otra influencia mítica, relacionada, no obstante, con el rasgo de pretendida desdeñosa-mujer fatal del personaje al que antes aludimos. En la capilla ardiente de Paula, los asistentes ven cómo todo su dominios desaparecen “ante el avance de la nada” y “cuando se miran, incapaces de pronunciar la primera palabra de la revelación, están ya solos con Paula, con Paula y la capilla ardiente que se levanta desnuda en medio del campo, bajo la luna inevitable” (Cortázar 2003: 124-125). No nos parece descabellado afirmar que Cortázar se vio influido para este final por la leyenda de la lamia, que tal vez ya conocía, según sus palabras, por “los cuentos de nuestra infancia, donde de tantas maneras y en tantos casos reaparece” (Cortázar 2005: 1121), pero que se afirmó en su imaginario a través del poema “Lamia” de John Keats. En el comienzo de “Dulce monstruo”, el comentario que en *Imagen de John Keats* dedica a este poema, Cortázar recuerda un pasaje de *Anatomía de la melancolía* de Burton que le sirve para explicar la naturaleza de la figura mítica. Burton (citando a Filóstrato, *De vita Apollonii* libro

la androfobia. Se opone al amor y se resiste al afortunado galán, aún después de superar éste felizmente la prueba del pretendiente”. Pero no hay que olvidar, no obstante, que el legendario tema de la mujer esquiva se verá favorecido desde el medievo por otro caudal temático añadido, el del amor cortés, que hará de la *belle dame sans merci* un *topos* básico de su teoría amorosa (Vid. Vázquez 2000: 238-249). No ajeno a todos estos antecedentes por sus amplios conocimientos mitológicos, el tópico debió hacérsele aún más caro a Julio Cortázar a través del poema homónimo de su admirado John Keats.

⁶ Según afirma Juan Eduardo Cirlot, “En la araña coinciden tres sentidos simbólicos distintos, que se superponen, confunden o disciernen según los casos, dominando uno de ellos. Son el de la capacidad creadora de la araña, al tejer su tela; el de su agresividad; y el de la propia tela, como red espiral dotada de un centro” (1992: 77). Jean Chevalier y Alain Gueerbrandt señalan, igualmente, que la tela es “una imagen más de la manifestación como emanación del Ser” y recuerdan el papel demiúrgico que el animal desempeña para numerosas poblaciones (1995: 115).

IV) cuenta la historia del joven Menippus Lycius, “que yendo de Cencreas a Corinto encontró a uno de esos fantasmas con la apariencia de una hermosa mujer”, que lo llevó a su casa, en las afueras de Corinto, ofreciéndole los más suntuosos bienes y placeres si se quedaba con ella. Finalmente el joven acepta casarse, pero en la boda, a la que acude Apolonio, este sospecha hasta descubrir “que se trataba de una serpiente, una lamia, y que todo su menaje, como el oro de Tántalo descrito por Homero, no era sustancial sino mera ilusión. Cuando ella se vio así expuesta, sollozó pidiendo a Apolonio que callara, pero él no se dejó conmover y entonces ella, la platería, la casa y todo lo que contenía, se desvanecieron instantáneamente” (Cortázar 2005: 1120-1121). La deuda parece muy posible, de forma que el desenlace de la historia hace que esta pretendida desdeñosa, dotada de un poder mágico-demoníaco, pueda incluirse en el modelo de “seductora diabólica”, de larga andadura multicultural en sus distintas versiones y variantes (Frenzel 1980: 337).

Este arquetipo femenino será una constante en la escritura de Cortázar, como ilustra esta especie de paradigma de *Salvo el crepúsculo* (1984), en el que la telaraña aparece explícitamente como un alomorfo del tipo femenino de mujer diabólica y fatal:

Ella tiene el poder de despertar a los muertos. Ella tiene rostros y sombras y voces y tiempos diferentes, nombres que no serán nombrados o sí, o lo serán como en las estelas o en la fabulación de sueños no cumplidos. Pero quienquiera que sea o haya sido, tiene el poder de despertar a los muertos. Ella, Lilith, la de todos los nombres, la intercesora, la telaraña, Diana de las encrucijadas, ángel azul, final refugio de Peer Gynt, restañadora, lamia, madre de la historia (Cortázar 1984:142)⁷.

Muy relacionados con la bruja Paula se hallan Celia Mañara e Irene, protagonistas de los relatos “Circe” y “Casa tomada” (*Bestiario*, 1950), como ya viera Jean Andreu (1986: 629); nosotros añadiríamos que pueden considerarse variantes alomorfos de un mismo arquetipo actancial vinculado a Aracné. También lo son otros personajes que las anteceden en el tiempo, como veremos, pero por la intensidad del uso de los motivos del mito en estos relatos decidimos tratarlos en primer lugar.

Los paratextos de “Circe” prefiguran de forma indicial al personaje: por el título sabemos que se trata de otra Circe, por la cita de *The Orchard-Pit* de Dante Gabriel Rossetti que lo precede, de una suerte de sirena. Las marcas que vinculan a Delia Mañara con estos personajes míticos son evidentes y han sido rastreadas por Eugenia Houvenaghel y Aagje Monballieu (2008). Delia es bella, seductora, repostera (también a la Paula de “Bruja” le gustaban los bombones), de un misterioso trato con los animales, ha tenido dos novios que han muerto. El cuento narra precisamente la historia con el tercer aspirante, Mario. Si Paula era la “pretendida desdeñosa”, en este cuento hallamos un motivo relacionado, el de “la prueba del pretendiente” en su variante más extrema, como el ejemplo griego de Marpesa, que acostumbraba a matar a sus pretendientes adornando luego con sus cráneos el templo de Poseidón (Frenzel 1980: 271-277; Grimal 1991: 189). En “Circe”, como ocurre en otros relatos folklóricos, se cuenta precisamente el caso del aspirante que logra vencer a la pretendida mortífera. Mario descubre el bombón preparado por Delia con el relleno de cucaracha, su sagacidad o intuición le permiten salir indemne de la prueba.

⁷ Así, la protagonista del relato comentado se emparenta con otra bruja muy posterior de Cortázar, la que se constituye en voz poética de “La hoguera donde arde una” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967), bruja acusada quizá de vampirismo (aunque “morder en el amor no es tan...”). En este poema reaparece significativamente el motivo de la telaraña y el tejer con un valor figurativo dispar. En sentido negativo la tela viene a metaforizar los prejuicios de una sociedad cerrada y delatora: los habitantes del pueblo perdido que la acusó son “Gentes que viven de telarañas”. Pero la voz femenina reclama para sí la acción de la araña, que envuelve amorosamente a su presa en el acto de amar: “Mis manos lo tejían otra vez buscando ese latido, ese temblor caliente y” (Cortázar 1983a: 83 y 85).

Pero volvamos a Aracné. Si la relación de Delia con Circe y las sirenas es clara, su vínculo con el otro mito, aunque más sutil, no es menos seguro (así lo han visto también otros autores, Terramorsi 1986: 164; Houvenaghel y Monba-lleu, 2008: 863). Como Circe, pero también como Aracné, Delia es tejedora: “era más dulce con Mario, lo hacía sentarse cerca de la ventana de la sala y le explicaba proyectos de costura o de bordado” (Cortázar 2003: 210); tiene una extraña familiaridad con las arañas: “La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario, que les tenía poco miedo” (p. 208); va vestida de negro: “todavía estaba de negro... la seda negra del vestido de Delia” (pp. 208-209); se mueve lentamente, con la cautela del arácnido, con el silencio del cazador que casi no quiere respirar para no ser descubierto: “demasiado lenta en sus gestos” (p. 207); “su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas y los gatos, el aura de su respiración a medias en la muerte” (p. 214). Podría incluso hablarse de la relación nominal entre *Mañana*, *maraña* y *araña*.

¿Por qué caminos la araña ha ido arrastrando desde tiempos inmemoria-les, entre sus posibles connotaciones simbólicas, no todas negativas, la de mujer peligrosa, que la hizo quizás ser incorporada al mito de Aracné? Ya señalamos que el mito mezcla el tema de la *hýbris* con el de la sexualidad, incluso en la versión ovidiana, de la sexualidad como amenaza que conduce al castigo, objeti-vado en la araña. En los sueños —señala A. Gerhard— la araña puede provocar asco “porque acecha y abraza a su presa. Se convierte entonces en el símbolo de la mujer hechizante, de esa virago satánica cuya meta consiste en la des-trucción del macho” (Chevalier y Gheerbrant 1995: 116-117). Ese sentido negativo es también una de los valores simbólicos que Gilbert Durand le concede al arácnido como una forma de divinidad atadora: “el lazo es la potencia mágica y nefasta de la araña, del pulpo y también de la mujer fatal y mágica” (1981: 101).

Desde luego algo debió favorecer en la generalización moderna de este uso simbólico la legendaria reputación de la viuda negra (*Latrodectus mactans*), araña americana que devora al macho después del apareamiento, pero ya en los bestiarios medievales al animal se le asociaba vicariamente con el diablo y a su tela con el pecado; así lo recoge el *Bestiario toscano*, texto catalán de finales del siglo XV (Sebatían 1986: B 8):

Esta araña nos posibilita conocer las obras del diablo, puesto que éste tiene esta misma condición; porque él todos los días nos tiende todas las telarañas que puede, [y efectivos], y trampas para hacerse con nuestras almas. Así lo dice San Antonio, quien vio por revelación de Dios que por todas partes había lazos y telarañas. Así el diablo tiene dispuestos todo el día [sus telarañas y lazos, es decir], vicios y pecados con los que capturar y engañar a nuestras almas.

El pecado de la lujuria entre ellos, según se señala al final del capítulo: “Así le ocurrió a nuestro padre Adán”, Adán, que cayó en las redes de Eva, mordiendo su manzana. Pero, al margen de la cristianización del símbolo, diríamos que la mujer-araña, vinculada al legado mítico de la historia de Aracné, comparte un sustrato profundo de significado con otros seres peligrosos de la tradición, los híbridos femeninos, como las terribles harpías y las sirenas⁸, y con otras féminas terribles, las mujeres selváticas, *xanas*, y las lamias (Caro Baroja, 1991: 144-145). Aunque no tenga el cuerpo escindido, la araña nacida de la transformación de la hija del tintorero Idmón, será mujer y araña, por asociación y por suma, de lo que es y fue. Tal vez también por eso popularmente el mito se asocia con el tema espurio de la mujer fatal.

En “Casa tomada”, conocido cuento que supuso el despegue literario del autor, dos hermanos, entrados en los cuarenta, viven solos en la casa familiar, asumiendo que el suyo,

⁸ Este animal mítico presenta como forma más antigua la de la mujer-ave, tal como la evocan los poetas clásicos y describe San Isidoro en sus *Etimologías*. Según Edmund Faral, la mujer pez aparece en el Occidente hacia finales del siglo VII (Cit. por Miletich 1985: 158). El *Bestiario toscano*, del siglo XV, admite ya tres tipos: mujer-ave, mujer-pezu y mujer-yegua (Sebatían 1986: B, 23-24).

"simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos" (Cortázar 2003: 163). Ella rechazó a dos pretendientes "sin mayor motivo"; a él se le murió la novia. Irene es, cómo no, una tejedora compulsiva:

Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; [...] Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido (pp. 163-164).

Irene, como Paula, tiene los cajones llenos de sus labores inservibles: "Un día encontré en el cajón de debajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lilas" (p.164). Y su hermano destaca la habilidad de Irene: "mos-traba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el sue-lo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso" (p. 164). El narra-dor se preocupa de contarnos cómo en los distintos momentos que marcaban el comienzo y avance de la extraña ocupación Irene tejía: "Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche"; "desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí el ruido de la cocina" (pp. 165 y 167). Sólo suelta el tejido al final, cuando la casa ha sido ya tomada y ellos están al otro lado de la cancela; los ovillos han quedado detrás: "-Han tomado esta parte -dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hacia la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado soltó el tejido sin mirarlo" (p. 168).

Irene presenta marcas figurativas relacionadas con el mito de Aracné: es una pretendida desdeñosa (en relación con la *hýbris*), rasgo que la prefigura en otro nivel de significado como mujer fatal; es tejedora imparable, de una habilidad extrema, como la araña; mantiene con su hermano una relación muy cercana al incesto, y está condenada a no procrear (por eso el espléndido final nos la mues-tra con la lana como surgiendo de sus manos, igual que el hilo brota de la araña). Solapado a ese mito, no obstante, estarían el de Ariadna, por el hilo del ovillo conduciendo al otro lado, el del misterio (así se ha señalado alguna vez, Picon Garfield,1978: 90), y el de Penélope, porque a veces Irene teje para destejer.

No es fácil interpretar este cuento, del que se han dado muchas lecturas, incluida la del acoso peronista, ni pretendemos aquí clausurarlo. Es evidente que el incesto juega un papel fundamental, como en muchos textos del primer Cortázar, como él mismo llegó a reconocer⁹, con reminiscencias inconscientes de su infancia junto a su hermana Ofelia. Bajo la luz del mito de Aracné el texto se abre a una nueva posibilidad interpretativa, sugerente. El texto narra la interrupción de un estado de cosas: Irene vive convertida en araña por su incesto (real o inconsciente) en una casa que es también tejido donde tiene atrapado a su hermano, en una relación condenada a la esterilidad (la lana salida de las manos de Irene, sustituto del imposible

⁹ A propósito de esto confesaba: "La primera vez que alguien me dijo después de haber leído *Bestiario*, 'tú tienes un problema de incesto, el incesto tiene que ver contigo', yo me quedé muy asombrado porque no había pensado jamás en el plano consciente. Y, efectivamente, analizando los cuentos, hay una repetición de temas incestuosos en *Bestiario*. Por ejemplo en el cuento "Bestiario" el hermano Nene está enamorado de Rema. En "Casa tomada" hay esos personajes, hermanos que a sí mismos se califican de matrimonio, en fin. Y entonces cuando esa persona me lo dijo yo empecé a pensar y a descubrir que efectivamente a través de mis sueños yo tengo un problema incestuoso con una hermana mía. Tengo una sola hermana. Lo que es curioso que en el plano consciente mi hermana y yo no tenemos la menor relación. Nunca nos hemos entendido. Somos el día y la noche, incluso hemos llegado a detestarnos. Ahora con los años, como no nos vemos, además, hay una relación más cordial. Pero hay una diferencia total. Y sin embargo yo me he despertado muchas veces impresionado porque me he acostado con mi hermana en el sueño" (Picon Garfield 1978: 43).

hijo nacido de su vientre, fruto del incesto, pues sería una duplicación de su propia simiente). ¿Qué los expulsa de esta “anormalidad”? La respuesta no es fácil: ¿la conciencia de lo que está mal, de lo que no debe ser? ¿El orden bienpensante, el mundo “normal” que rodea la casa pero que de repente se inmiscuye, la toma, con su censura? En palabras de Cortázar: “el hecho de hacer tejer a la mujer era una forma bastante eficaz por otro lado de mostrar todo lo que hay de anormal, de solitario en esa pareja de hermanos. Ellos mismos están separados del mundo y viene esta cosa misteriosa a echarlos” (Picon Garfield, 1978: 90). Irene suelta el tejido cuando ve que los ovillos (su marca de identidad) han quedado atrás y que el tejer es ya imposible. Y sin embargo, el final significa traslado, pero no cese; el hermano dice: “rodeé con mi brazo la cintura de Irene” (p. 68), en un gesto menos fraterno que marital. El mito se traslada, pero no se acaba, porque los mitos nos pueden extinguirse.

Otro relato del lejano *La otra orilla* nos interesa ahora, “Mudanza”, escrito en 1945; cuento de aire kafkiano donde el protagonista regresa de forma rutinaria a su hogar tras una agotadora jornada de trabajo para descubrir que ni su casa ni sus tres habitantes (hermana, madre y abuela) son su casa y sus parientes, aunque lo sean, ¿o no lo son? Entre los pequeños cambios que percibe está el descubrir que su abuela, antes ajena a las labores, ha aprendido a tejer: “Ni si-quiera se acepta a sí mismo un comentario cuando la ve inclinarse hacia una bolsa que cuelga del sillón y sacar tejido negro, agujas, mirarlo todo con un pro-fundo y absorto aire de conocedora. ¿Por qué asombrarse?” (Cortázar 2003: 130). La abuela, extrañamente —el lector no sabe si antes las poseía, pero parece que no-, aparece dotada además de largas trenzas: “largas trenzas caían sobre la almohada, trenzas negras y espesas”. Y se añade a continuación: “Pero las trenzas negras y además el bulto del hombro poderoso, y luego el volumen de la respiración” (p. 132). Es posible relacionar esas largas trenzas negras con las patas de una araña en una asociación zoomórfica y monstruosa que el texto se encarga de favorecer al hablar del bulto del hombro y del volumen de la respiración, versión arácnida de Gregorio Samsa. Si es que no nos acordamos de la cabeza de Gorgona. Aún más interesante es la interpretación que puede obtenerse de este motivo si acudimos al significado, calificado como “clásico” por Gilbert Durand, que O. Rank le adjudica al arácnido como representación “del símbolo de la madre arisca que ha conseguido aprisionar al niño en las mallas de su red”. Y añade Durand: “El psicoanalista relaciona juiciosamente esta imagen donde domina el ‘vientre frío’ y las ‘patas velludas’ sugerencia horrible del órgano femenino”. Y también es interesante el añadido que hace sobre el pelo, a propósito del isomorfismo que, según él, “corre a través de los símbolos de Escila, de las sirenas, de la araña o del pulpo”: “el simbolismo de la cabellera parece venir a reforzar al imagen de la feminidad fatal y teriomorfa” (Durand 1981: 99-100).

La acción de tejer de la abuela actúa en el relato como un indicio amenazador, quizás porque la araña y su tejido constituyen en la tradición occidental un “símbolo de maleficencia” (Chevalier y Gheerbrant 1995: 115). Pero es inevitable añadir a esta explicación otra que proviene de una segunda reminiscencia mítica —el solapamiento de los mitos en Cortázar no es extraño, sino habitual— que nos parece, incluso, más significativa. Esas tres mujeres de la casa parecen remitir a las Moiras griegas o a las Parcas romanas, tejedoras fatídicas, dueñas del destino (significado simbólico también atribuido curiosamente a la araña, tejedora de la suerte, adivinadora del futuro, Chevalier y Gheerbrant 1995: 116), aunque en este caso sólo una, la abuela, hile y las tres no sean hermanas, sino abuela, madre e hija; tres generaciones que, sin embargo, evocan el transcurso de la vida¹⁰.

¹⁰ “Las Moiras son la personificación del destino de cada cual”. Tras la epopeya homérica se desarrolló la idea de que eran tres: Átropo, Cloto y Láquesis que, para cada mortal, regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, con ayuda de un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando la correspondiente existencia llegaba a su término”. A las Parcas se las representa como hilanderas que limitan a su antojo la vida de los hombres. Como las Moiras, son también tres hermanas: una preside el nacimiento; otra el matrimonio, y la tercera la muerte” (Grimal 1991: 364 y 408).

Es indudable que la propia infancia de Cortázar en Bánfield esté detrás de este como de otros cuentos en los que se percibe, según Herráez (2003: 32), “no tanto el matriarcado cuanto la ausencia de la figura del padre”¹¹. Aquí, el poder femenino es, sin embargo, muy fuerte. Las verdaderas hermana, madre, abuela y tía del niño Cortázar —las dos últimas unidas en una sola figura—, han sido transformadas quizás en personajes (Cortázar habló alguna vez además de la afición tejedora de su casa: “Yo tengo en mi familia gente un poco anormal, mujeres que tejen mucho, es una manera de escapar de su propia inquietud y tejen y tejen”, Picon Garfield, 1978: 90). No hay que pensar, no obstante, que el cuento recree una total animadversión o enfrentamiento familiar, sino más bien que sea la muestra simbólica de una conflictiva situación personal, un momento de tránsito y cambios vitales.

En 1945, cuando Cortázar escribe este relato, hace tiempo que no vive de forma habitual con su familia, que, por otra parte, ya reside en Buenos Aires. Cortázar da clases en la Universidad de Cuyo en Mendoza y ese es un año especialmente difícil: el escritor participa en las protestas que le harán abandonar finalmente la universidad. Las cartas de la época denuncian un agotamiento vital: “¿Se inicia la vejez, la decadencia, el provincianismo?”, le escribe a Sergio Sergi. Más curiosa para nuestro análisis resulta esta otra declaración a Lucienne C. de Duprat: “tendré que ir quitando poco a poco las telarañas que me envuelven”¹². Son los años preparatorios de su marcha a París.

El cuento “Mudanza” exorciza de manera simbólica la situación del escritor a mediados de los años 40. Envuelto en la tela de araña familiar, política y laboral, las arañas-Moiras del relato le sirven de advertencia *ex contrario*: si no reacciona, quedará atrapado por esa tela-Destino, asumirá la costumbre, aunque todo le sea ya ajeno, extraño y desconocido, como le ocurre a Raimundo, el protagonista¹³. Pero tampoco hay que despreciar una segunda lectura mucho menos referencial y que tiene que ver con el extrañamiento, con ese “sentimiento de no estar del todo”, esa otredad, cifrada en la sentencia rimbaudiana “Car Je est un autre”, tan cara para el autor; esa fisura con la realidad que marcó la visión poética y vital de Julio Cortázar¹⁴.

¹¹ El abandono paterno del hogar cuando Cortázar tenía seis años redujo el círculo familiar a la madre, doña Hortensia, su hermana, Ofelia, y el escritor. Pronto, sin embargo, se sumaron la abuela materna, M^a Victoria, y una tía segunda de Cortázar, Enriqueta (Herráez 2003: 32-33).

¹² “Carta a S. Sergi”, Perolandia [Buenos Aires], 7-1-1945” y “Carta a L.C. de Duprat, Mendoza, 16-12-1945” (Cortázar 2000: 183 y 189, respectivamente).

¹³ En una carta donde Cortázar habla de los reencuentros familiares escribe: “Yo comprendo harto bien una frase que leo con frecuencia: ‘On se retrouve tout proches, mais un peu dissemblables’. Es cierto, es muy cierto; algo hay en las existencias y en los cariños que exigen la vida en común, o por lo menos una frecuencia muy grande en la relación mutua; y qué doloroso es encontrar a un ser querido y empezar a advertir enseguida esos sutiles cambios (en él y en nosotros), esos matices imperceptibles que son sin embargo abismos y montañas... Ciertamente que el cariño puede acabar por vencerlos, pero si hay una nueva separación, y después otra y otra, las diferencias terminan por sobreponerse a las analogías; queda solamente el pasado, y a veces asusta un poco pensar cuántos cariños se sostienen solamente por una vida pasada mas no por el presente. Somos un poco como el crecimiento de un árbol; solamente un tronco, un tallo al principio, y después el lento apartarse de las ramas. ¿Pueden las ramas, aunque reconozcan el origen común, comprenderse tan íntimamente como las fibras del tronco? Algo hay que las distancia, que las torna extrañas unas a otras. Yo he sido tan sólo tallo, con algunos seres, años atrás; ahora nos miramos de rama a rama, y no es lo mismo; si cortan una rama la otra sigue viviendo, mientras que el tronco...” (“Carta a L.C. de Duprat, Chivilcoy, 30-3-1944”, Cortázar 2000:158).

¹⁴ Las parcas de “Mudanza” se transfigurarán pasados los años en “Las tejedoras” de *Salvo el crepúsculo* (1984), horribles “tejedoras envueltas en pelusas” que representan el destino institucionalizado, la mortífera costumbre. Son la muerte, pero Cortázar las animaliza, las convierte en seres blandos, nocturnos, explícitas arañas envenenadoras. Destacamos algunos de sus versos: “En cada patio con tinajas crece su veneno y su paciencia”; “Teje, mujer verde, mujer húmeda, teje, teje.”; “Sé que tejen de noche”; “y nuestra voz es el ovillo para tu tejido, araña amor”; “¡Ahí vienen, vienen! Monstruos de nombre blando”; “y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son / ciempiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable / de tangos y discursos.” (Cortázar 1984: 66-67). También en “Ley del poema”, del mismo poemario, se usa el

De 1947 –aunque publicada en 1949– es *Los reyes*, obra que, según dijimos al comienzo, podría considerarse el máximo ejemplo de la deuda de Cortázar con la mitología clásica; texto muy estudiado en relación con el Minotauro, con la inversión del mito, y que en realidad contiene muchos elementos característicos del futuro escritor¹⁵. En una carta a Sergio Sergi escrita el 2 de febrero de 1947, en plena redacción de la obra, afirma, subrayamos el detalle, que “se llamará *El laberinto*” (Cortázar 2000: 220) y la resume:

Es una interpretación bastante intencionada de la leyenda del Laberinto, el Minotauro y el joven Teseo. Teseo representa el orden, la ley, espíritu real, que quiere matar a los monstruos, porque el monstruo es lo “fuera de la ley”, lo ilegal por definición. El Minotauro representa la libertad, el sentido poético –en última instancia lo humano en lucha contra lo infrahumano.

(También le habla de una traducción suya que ya está en las librerías, *Nacimiento de la Odisea*, de Giono..., como para recordarnos su familiaridad con el mundo clásico). Crisol donde precipitan todas las fuentes estéticas del escritor de entonces (Vázquez 2007b: 115-116), lo que focaliza nuestro objeto de interés respecto a esta obra es la reaparición del ovillo, el incesto y el laberinto. Ariadna se emparenta con Aracné por el atributo femenino de tejer, su relación natural con el hilado explicaría la “fácil ocurrencia” del ovillo para retar la creación de Dédalo. Este vínculo atributivo (también nominal) entre los dos personajes explica muy posiblemente la referencia explícita que la obra contiene a Aracné en boca de Teseo: “Este azar, igual que todos, se ha venido tejiendo con minucia y el Minotauro lo expone a la luz, como envuelve el rocío en su delación plateada el tapiz de Aracné” (Cortázar 1993: 38). Es curioso además que el resultado de la revisión del mito del Minotauro que hace Cortázar, con una Ariadna enamorada del Minotauro y esperanzada de que el ardid del ovillo sirva precisamente para liberarlo, acerque el nuevo relato a la versión incestuosa de la historia de Aracné.

Pero el motivo del laberinto –tan importante para el autor que hasta llegó a barajarlo como título, según vimos– también establece un puente figurativo con la tela de araña, a pesar de las diferencias. En palabras de Marcel Brion (Chevalier y Gheerbrant 1995: 620):

El laberinto es sobre todo un cruce de caminos; algunos de ellos no tienen salida y son callejones sin salida a través de los cuales se trata de descubrir el camino que conduce al centro de esta curiosa tela de araña. La comparación con la telaraña no es exacta, por otra parte, ya que ésta es simétrica y regular, mientras que la esencia misma del laberinto es circunscribir en el espacio más pequeño posible el enredo más complejo de senderos y retrasar así la llegada del viajero al centro que desea alcanzar.

No tiene nada de nuevo hablar del gusto de Cortázar por los juegos laberínticos, por las formulaciones en las que el azar rige los destinos y las salidas; pero laberinto que desea también dar sentido al desorden, aspiración al mandala hinduista, con la “presencia divina en el centro del mundo” (Chevalier y Gheerbrant 1995: 679), o a la tela de araña, constituida de rayos y de círculos concéntricos, urdimbre radiante de un simbolismo elocuente, “que une entre sí a elementos, estados, grados y aplicaciones contingentes -figurados concéntrica-mente, y por tanto cada vez más alejados del centro– y los enlaza a este centro, que no es sino la imagen del Principio” (Chevalier y Gheerbrant 1995: 115).

símbolo de la telaraña como opuesto a la libertad: “¡Oh libertad de no ser libre, / golpe de dados que desata / la sigilosa telaraña / de encrucijadas y deslindes!” (p. 211).

¹⁵ Como en 1983 recapitularía el mismo autor en una nota a la edición francesa: “el sentimiento de la libertad creadora, o si se quiere, simplemente de la libertad [...] Todo está ya ahí, en su laberinto de espejos verbales, en su joven ingenuidad y esperanza” (Cortázar 2004: 52-53).

Un año después de *Los reyes*, en 1948, Cortázar escribe *Pieza en tres escenas*, obra teatral incluida en el conjunto *Dos juegos de palabras*, inédito hasta su muerte. La importancia que en esta obra adquieren algunos motivos del mito de Aracné es capital. En tres escenas y dos espacios antitéticos que se turnan (la plaza, una habitación y la plaza), el texto desarrolla poéticamente -de forma más analógica que enunciativa- una acción mínima: Nuria pretendida por un Novio, que representa el orden, no puede deshacerse del todo del recuerdo de Remo, ahora emparejado con Nuria. Las parejas Nélida-Novio y Remo-Nuria se configuran en binomios que, como ocurrirá en posteriores personajes de Cortázar, se deshacen hacia una nueva composición, en este caso Nélida y Remo, que se reencuentran muy brevemente. Pero Remo retorna a Nuria porque no puede escapar de la red que literalmente ella le teje, metida en la habitación. Al final, el Novio ya muerto, sacrificado también en la red, Nélida parece encarar un futuro abierto. Sus padres, unos marineros y un guardia completan el reparto.

La segunda escena, que se desarrolla en el interior de la habitación, está construida enteramente sobre el motivo de la mujer-araña, motivo que cimenta toda la pieza. La acotación inicial precisa que toda la habitación está llena de la red "*que nace en la zona techo y va bajando poco a poco. La red se abre en la habitación como un mosquitero gigante, de mallas enormes*". En la habitación, Nuria "*está cosiendo la red, que baja con muchas mallas rotas*" (Cortázar 2004: 86). También está Remo. Entre ambos discurre un sugerente diálogo (p. 90):

NURIA. Todo lo que decís es hueco, y esta pieza, nosotros, esta red. (*Agitándola mientras la red se mueve y descende*). La gran araña de aire, la cosa que viene de lo alto y no cesa nunca. A veces parece como si hubiera algo dentro, y que estos nudos que hacemos enjaularan una presencia.

REMO. Si por lo menos tuvieras razón. (*Sacudiendo la red.*) Pero ahí no hay nada. Aquí no hay nada. Estamos solos, y nos tenemos miedo.

Mientras, suena la voz de Nélida en un fonopostal, recitando un poema con ovillo y agujas de tejer: "Te vuelves a la noche con el gesto / del gato que se enguanta en su secreto ovillo / Desde allá me hacen señas / tus agujas azules, tus madejas tu anillo / toda la noche vuelven..." (p. 89).

Muchas son las marcas textuales que a lo largo de la obra se preocupan de subrayar el vínculo simbólico: "Sos una araña incansable" (p. 91), le dice Remo a Nuria; y dice Nélida: "Nuria sería como una hebra en un bastidor, una malla en la red" (p. 98). "Nuria, la que arregla las redes" (p. 99), dice de sí misma. O este poema inserto en boca de Remo: "-Adiós, Nuria, / Nuria tejedora. / Cuidá de la red y de los discos, / y de las muchas cosas que se suceden / cuando se está tejiendo y es de noche. / Yo soy esta apariencia / que dice adiós." (p. 99).

Nuria, tejiendo en la habitación, representa lo cerrado, el amor institucionalizado, el orden burgués, con sus discos y sus costumbres, "redes que matan a la gente" (p. 103), mientras que Nélida es la plaza, lo abierto, el reclamo de un nuevo orden, de un nuevo tipo de relaciones. Las telarañas son usadas muchas veces por Cortázar en su sentido coercitivo de privación de libertad, impedimento, prejuicio, costumbre, pero interesa subrayar especialmente en el ensayo que nos ocupa cómo Cortázar ha elegido el motivo de la araña tejedora para representar negativamente a Nuria. Del mito de Aracné queda sólo el motivo de la araña en su red, pero mujer-araña, tal vez causante de la ruptura entre Nélida y Remo, de que se fueran "cada uno por su lado", y ahora Remo está atrapado en su tela, en esa "viscosidad" que los "envuelve" (p. 90), como Agamenón en el velo transparente de Clitemestra. No hace falta redundar en los vínculos de la araña con el tema de la seductora fatal.

La otra obra teatral que integra *Dos juegos de palabras* es *Tiempo de barrilete*, escrita en 1950. El señor Robledo, estanciero bonaerense, alocado y déspota, vive con sus hijos Aníbal e Isolina. David y Leticia son huéspedes, ambos enamorados de Isolina, que no les corresponde. David es un arquitecto que mejora la casa de forma interminable, como si fuera el tejido de Penélope ("he creído acabada mi obra varias veces, pero viene él [el padre] y de un modo u otro hay que continuarla. Como construir un caracol, una espiral", Cortázar 2004: 121). La estancia es

un mundo propio, donde reinan los hermanos con extraños ritos y juegos, y en el que no quieren que nadie se inmiscuya. El desenlace está marcado por el envenenamiento de David a manos de Isolina, que también muere mordida por una mancuspia. Los hermanos cómplices, que inevitablemente hacen pensar en el niño Julio y en su hermana Ofelia, pasados por el tamiz malicioso de Cocteau y Bataille, defienden un desorden que es el suyo, el de la infancia, frente al orden que instituyen los adultos (Vázquez 2007b: 119).

¿Qué marcas simbólicas nos hacen mencionar esta obra en relación con el mito de Aracné? El incesto, que de forma insinuante flota en la relación de los hermanos, personajes que viven encerrados en esa especie de tela de araña laberíntica que es la casa, construida por el arquitecto de forma interminable y, desde luego, Isolina, pretendida desdeñosa, adornada con los atributos de la mujer mortífera y fatal, hermana de la Delia de “Circe”. Ella no teje, pero es capaz de estrangular con sus manos un pájaro y es repostera como sus congéneres terribles, capaz de envenenar al pretendiente, “bruja maldita” la llama su hermano. El final de Isolina, mordida mortalmente por la mancuspia, remite además míticamente a otro personaje, Eurídice, mordida también cuando intentaba escapar de Aristeo. Notable que el arácnido vuelva a aparecer en boca de Aníbal: “Ya me tiraste a la cara esa araña podrida, ese excremento” (p. 111).

Muy emparentada temáticamente con esta obra está *Divertimento*, experimento novelesco de 1949, no publicado hasta después de la muerte del autor. Sus protagonistas son, de nuevo, dos hermanos, Jorge, poeta, y Marta, taquígrafa, que profesa por éste una extraña admiración poético-incestuosa. Hay otra pareja de hermanos, Renato, que es pintor, y Susana, en cuya casa se reúne el club del Vive como puedas. Las hermanas Dinar (Moña y Laura) y otros personajes, fantasmas incluidos, completan el reparto. Entre otras lecturas, la novela viene a contar mediante una acción más poética que narrativa, la historia de la ruptura del mundo inicial de los personajes. Las hermanas Dinar, advenedizas, procedentes de una familia más vulgar y real, irrumpen en la esteticista y endogámica orfandad de los hermanos protagonistas y Jorge se enamora de Laura. Lo que nos interesa de esta novela es la importancia textual que adquiere el motivo del ovillo: a él se le dedican seis páginas al comienzo del segundo capítulo. Un largo exordio en segunda persona dirigido a Laura —pero muy asimilado al punto de vista del narrador— se dedica a desmenuzar el tema del ovillo enredado para dejar paso a un espacio dialogado, donde las hermanas Dinar, que son las tejedoras, discuten entre ellas sobre las posibilidades del ovillo, con la interrupción del tío Roberto y luego de la madre, que finalmente corta el hilo “con un seco tarascón de la tijera”. El ovillo es tratado, así, en dos niveles: en el primero, de forma digresiva y abstracta; en el segundo, arrastrado al plano de la realidad de los personajes.

El ovillo, yuxtapuesto al tema de las tendencias incestuosas, adquiere un especial valor. El tejer se utiliza en la novela como una marca de intimidad doméstica, pero resulta inquietante. A propósito de “Casa tomada”, Cortázar declaró, como dijimos, que para él el hacer tejer al personaje femenino era una forma económica de mostrarlos en su “anormalidad”. Laura, por el poder de atracción que ejerce sobre Jorge (en detrimento del que hasta entonces tenía su hermana), va a cumplir el papel de mujer-araña que hemos venido viendo en otros personajes femeninos cortazarianos.

Pero el ovillo adquiere otros significados añadidos al de ‘trampa amorosa’: del fragmento inicial del capítulo se desprenden al menos tres: el ovillo como repetición y costumbre (“siempre el hilo viniendo mansito a ponerse sobre sí mismo” p. 219); el ovillo como problema y obstáculo, porque el hilo en cuestión tiene nudos que cierran “el ritmo feliz” (p. 219), y, por último, el ovillo-universo, el ovillo conteniendo el cosmos, con el mismo valor de símbolo cosmológico que en la India posee la tela de araña (Chevalier y Gheerbrant 1995: 115): “Globo terrestre ovillo, ahora ves mares, continentes formas, una flora ahí dentro, y no te vale tirar porque resiste, tires de los paralelos, tires de los meridianos” (p. 220). Para Laura el ovillo representa los lazos familiares, la negación de la individualidad que necesita para amar a Jorge: “un ovillo tío Roberto un ovillo Moña, el hilo de acá para allá sin cortarse”, y luego:

“Pero es que necesito irme de acá”, se dijo Laura rechazando el ovillo. “Aquí nada se deja tomar, nada se deja cortar. ¿De qué te sirvió el verano, oh ruiñeñor en la nieve?

Me voy, me voy. Buenos Aires es grande, un hermoso grande ovillo donde hundir la cara y oler. Me duele esta casa, pobre Moña, tan querida, tan zonza, tío Roberto piyama arrugado..." (pp. 223-224).

Este Buenos Aires hecho ovillo, laberinto en sentido positivo, cruce de posibilidades azarosas (como después será París), se convierte en algo muy distinto en *El examen*, novela de 1950, publicada tras la muerte de Cortázar. El Buenos Aires peronista se transfigura en una inmensa y asfixiante telaraña, nacida de la niebla: "El aire está lleno de pelusas... me acabo de tragar una"; "Juan callaba, mirando los huevos, la calle, respirando la niebla que de pronto los obligaba a escupir algo como pelusas" (Cortázar 2004: 361 y 433)¹⁶.

El ovillo alcanza también de forma sutil a "Las babas del diablo", relato incluido en *Las armas secretas*, de 1959¹⁷, con un Julio Cortázar ya instalado en París. Roberto Michel captura con su cámara una escena que cree de acoso femenino hacia un joven y que el narrador describe con la económica metáfora de la araña predadora: "La mujer avanzaba en su tarea de maniatar suavemente al chico, de quitarle, fibra a fibra sus últimos gestos de libertad, en una lentísima tortura deliciosa" (Cortázar 2003: 302). Después todo será reinterpretado, porque en realidad la mujer es sólo intermediaria del verdadero predador, el hombre de sombrero gris, arácnido sin sangre, de patas negras: "los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata", "caminando cautelosamente" (p. 303). Evocador es también el título: "Babas del diablo", que es en lo que se convierten "los hilos de la Virgen", esas telarañas y pelusas que flotan en el aire, bajo la coacción sexual y el estupro.

Acabamos este recorrido con un texto cenital en la escritura de Cortázar, *Rayuela*. Lo haremos necesariamente condenados al resumen. Podría decirse que el motivo de Aracné llega a *Rayuela* con hilos deshilachados, pero hilos que la envuelven por completo, hebra que madeja toda la escritura ("Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapurna, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, la naturalidad, la lana hasta lanaúsea pero nunca el ovillo" (cap. 52, Cortázar 1997: 254). Si en *Divertimento* el ovillo era Buenos Aires, ya en el segundo capítulo de *Rayuela* la metáfora se aplica bellamente a París:

tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas; entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus goznes, una madeja de calles y árboles y nombres y meses" (cap. 2, pág. 19).

Como en *Divertimento*, también aquí el ovillo contiene el cosmos, antes de que el desorden irrumpa. Pero si la tela de araña, según vimos más arriba, tiene, entre otros, un sentido

¹⁶ Estas pelusas, con un significado distinto, llegarán, andando el tiempo, al relato "No se culpe a nadie" (incluido en la segunda edición, ampliada, de *Final del juego*, 1964), con el protagonista literalmente envuelto y asfixiado por un "pulóver azul", como los que tejían las ya lejanas Paula e Irene (relación ya señalada por Picon Garfield, por ejemplo, 1978: 90), presa que lucha por liberarse del tejido "mientras la lana se va humedeciendo contra la boca"; "el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello de la manga del pulóver" (Cortázar 2003: 395 y 396). La lucha será mortal, inane. Hay indicios al comienzo del texto que marcan el significado de trampa sexual que tiene el pulóver (prenda marcada por el signo femenino de la tejedora que lo hizo): el protagonista se está vistiendo porque lo aguarda su esposa para elegir un regalo de casamiento. De manera que la mujer-araña es aquí, matrimonio, amor institucionalizado.

¹⁷ También llegaron a *Los premios* (1960), pero de forma residual, como en la anécdota en que Jorge bromea con que su madre está contando arañas: "La colección de arañas. Siempre que hacemos estos viajes las llevamos con nosotros. Anoche se nos escaparon cinco, pero creo que mamá ya encontró tres." (Cortázar 1983b:101).

cosmológico y creacional, relacionado con la imagen del Principio, esta –ya lo anotamos más arriba- establece un puente simbólico con el mandala. El mandala y la araña, curiosamente, son los motivos fundacionales en la escritura de *Rayuela*. “Cuando pensé el libro –dice Cortázar-, estaba obsesionado por la idea del *mandala*, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana; además había visitado la India, donde pude ver cantidad de *mandalas* indios y japoneses” (Harss 1966: 266). De hecho, es el primer título que barajó. En el *Cuaderno de bitácora de “Rayuela”* el autor consigna la importancia del motivo: “Teoría del Mandala (Oliveira) / La búsqueda del Centro / Necesidad del Gran Desorden (en la Argentina / en el hombre / en el cosmos) / [o sea la búsqueda de la tercera mano-] (CB pág. 46, Cortázar y Barrenechea:1983:168)¹⁸. La búsqueda del centro vertebró la obra (“La última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a la playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban”, cap. 54, p. 265). Pero búsqueda de un nuevo centro, nuevo orden, descentrado (“Gana el que conquista el centro [...] Pero el centro podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero” (cap. 154, p. 460). También nueva propuesta de orden de lectura para el receptor. Al final la *rayuela* vendrá a sustituir, como doble definitivo, al *mandala*.

La relación figurativa entre el mandala y la tela de araña tal vez explique que esta segunda se convirtiera en motivo generador de *Rayuela*¹⁹. En la página 39 del *Cuaderno de bitácora* se lee: “Novela / 1. La araña - / La mujer que duerme (dopada?) / El tubo de secotine. Los hilos negros. / Un poco de secotine en un dedo del pie. El hilo hasta el techo. / Secotine en cada dedo de las manos. Hilos. / En los pezones. En el ombligo. En la nariz. En las / pestañas. El hombre asiste al despertar de la mujer. / Hacen el amor entre los hilos.” (Cortázar y Barrenechea 1983: 163). Se trata del esquema del capítulo “La araña”, que Cortázar no llegó a incluir en la versión definitiva de *Rayuela*, aunque sí aparece en el manuscrito de Austin con el número 126 (Ortega 1997: XXXI). En el cuaderno hay además dos dibujos de la escena. Este capítulo, cuando fue editado por primera vez en 1973 en la *Revista Iberoamericana*, iba precedido por una significativa nota del autor:

Rayuela partió de estas páginas; partió como novela, como voluntad de novela, puesto que existían ya diversos textos breves (como los que dieron luego los capítulos 8 y 132) que estaban buscando aglutinarse en torno a un relato. Sé que escribí de un tirón este capítulo, al que siguió inmediatamente y con la misma violencia el que luego se daría en llamar “del tablón” (41 en el libro). Hubo así como un primer núcleo en el que se definían las imágenes de Oliveira, de Talita y de Traveler (Cortázar 1973: 387).

La idea se le ocurre a Traveler (es Traveler, aunque Cortázar eliminó finalmente los nombres y dejó espacios en blanco), impulsado por la aparente falta de respuesta a su iniciativa sexual (“Empezó porque ... hizo la señal pero... lo miró inexpresivamente”, p. 388). En lugar de eso (del Eros), Talita decide leer las necrológicas (Thanatos). La escena sucede a la hora de la siesta, momento lúbrico, hora de tentaciones desde las más antiguas leyendas sobre incubos y súcubos. Traveler decide hacerlo, pero hay premeditación (“hace meses que me preparabas esto”, dice Talita al despertarse, p. 394, “esto” es un acto erótico trasgresor): ya tiene pensado el

¹⁸ También incluye una cita de Mircea Eliade: “MANDALA / Es a la vez *imago mundi* y panteón. Al entrar en él, el noneo se acerca en cierto modo al “Centro del Mundo”; en el corazón del mandala le es posible operar la ruptura de los niveles y acceder a un modo de ser trascendental / Mircea Eliade” (CB p. 52, Cortázar y Barrenechea 1983:174).

¹⁹ En palabras de Ana M^a Barrenechea, autora de unas páginas imprescindibles sobre el capítulo: “*El cuaderno* revela que el núcleo que genera el proceso de escritura de *Rayuela* es “La araña”; “La araña” encierra en sí, desde que empieza a gestarse la novela, todo lo que va a desplegarse en ella: Eros-Thánatos, erotismo-escritura, erotismo-escritura-mandala, pasaje, busca de un centro, impulso de trascendencia, caos-cosmos, desintegración-unidad” (Barrenechea 1983: 20 y 22).

somnífero (pernumbrato de oxalina), que echa en el café. Antes de que la mujer se acueste, se quede dormida y pueda empezar, Traveler clava los ojos en el techo “y más precisamente en una telaraña” (p. 389), indicio indiscutible de lo que va a venir. Del techo, además, cuelga una lámpara de las llamadas “arañas”, justo frente a la cama, de manera que cuando Traveler termine su trabajo, la mujer-araña y la araña de luz, con sus caireles como patas, quedarán enfrentadas en un juego especular que se convierte en tríada arácnida si contamos la araña verdadera. Traveler, pertrechado con un “tubo de Secotine y un ovillo de hilo negro” (p. 389), empieza su labor. Va pegando los hilos al cuerpo de la mujer y desde él a la habitación (a la lámpara, destino principal, a los pestillos, a la ventana...). Empieza por el lado derecho, luego sigue con el izquierdo, cuidando la simetría, y que las hebras queden suficientemente tensas (“porque detestaba las combas en cualquier obra humana”, p. 390). Desnuda a Talita rompiendo el camisón con la cuchilla de afeitar: “las mangas salieron como pieles de culebra”; y el pegamento tendrá “propiedades mucilaginosas” (p. 390). La selección léxica se obstina en la involución animal. El ombligo de la mujer se transforma en Omphalos que irradia los hilos. Talita se araña en su inmovilidad viscosa, rondada por una mosca (“la mosca empezaba a molestar seriamente a...”; “la mosca verde voló pesada-mente, resbaló por entre las hebras”, p. 393). Él se llenará de “polvo y pelusas” (p. 391) al arrastrarse por el suelo. Finalmente, ya despierta Talita, Traveler ejecuta el acto amoroso introduciéndose en la tela de araña en un rito sacrificial que subvierte la “Gran Costumbre” (p. 390):

Le cayó encima apretándola, hundiéndola, mordiéndola y éndola [...] Pedazos de hebras negras se retorían como patas por todas partes, caían por los bordes de la cama, se entrecruzaban y rompían con menudos chasquidos. ... Tenía hebras en la boca, debajo de la nariz, otra se le enroscaba en el cuello, y ... movía casi inconscientemente las manos, mezclando caricias con manotazos para desprender las hebras que le salían por todos lados.²⁰

Metamorfoseada en araña, como su ancestro mítico Aracné, la mujer híbrida del capítulo de *Rayuela* arrastra la carga sémica de personajes femeninos previos, traídos a lo largo de este artículo, revoltijo semántico de sexualidad y cosmogonía. Cortázar no llegó a incluir este texto en la versión definitiva del libro porque los hilos -transformados en los piolines que Horacio Oliveira tiende en la habitación del manicomio del capítulo 56-, aunque distintos, venían a recrear una “ceremonia que era análoga y recurrente” (Cortázar 1973: 388). La mujer-araña ha desaparecido, (Oliveira dirá, no obstante, “era raro hacerse la araña...”), pero queda el juego del cazador y la presa, lucha de territorios, que es siempre a vida o muerte. Y queda la Maga, araña atrapadora, nueva versión de la Delia de “Circe”, como ya viera Lezama Lima (1972:18), y de todos sus alomorfos previos.

En este recorrido hasta *Rayuela* hemos comprobado cómo las marcas de Aracné se incorporan a la escritura de Cortázar como indicio asociado especialmente a la mujer fatal, pero

²⁰ Ana M^a Barrenechea resume bien el significado simbólico (1983: 22): “La tela es trampa, red que envuelve a la víctima, pero también establece con sus hilos fijados desde un punto del cuerpo femenino a la periferia del espacio-habitación que lo contiene, una estrella de conexiones que se acerca al concepto de fundamental de figura en Cortázar. El laberinto de esos hilo es también un mandala, dibujo y camino intrincado que conduce al centro. El hombre es el que teje la tela para atrapar a la mujer, inmovilizarla a merced suya para someterla al acto sexual. Pero también la mujer está situada fascinante, en el centro de la red, como araña que espera atrapar a la mosca y devorarla”. Qué parecido ritual entonarían los versos de dos sonetos eróticos de *Salvo el crepúsculo*: “Todo sucede en un silencio ucrónico, / ceremonia de araña y de falena / danzando su inmovilidad sin mácula” (“Soneto gótico”); o “en mis brazos tejiste la madeja / rumorosa del tiempo encadenado, / su eternidad de fuego recurrente” (“La ceremonia”) (Cortázar 1984: 186 y 187).

también al incesto, a la atadura social y personal -la fatal costumbre- y, en su valor opuesto, al nuevo orden que representa el mandala, con la mujer-Omphalos en el centro. Aparecido el hilo y el tejido en el relato primerizo “Bruja” y la tela de araña en el aún más lejano poema de *Presencia*, ya nunca Cortázar se deshará de ellos. Una hebra sugerente arrastrará el mito por toda su obra, transformándolo, o haciéndolo apenas entrever, como se adivinan en el aire los “hilos de la Virgen”, si es que no son las “babas del diablo”.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1994). “Prólogo” a Cortázar (1994), pp. 9-14.
- Andreu, Jean (1986). “La ‘Bruja’ nuclear de Julio Cortázar”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. 2*. Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers (Ed.). Madrid: Fundamentos, I, pp. 59-66.
- Barrenechea, Ana M^a (1983). “Estudio preliminar” en J. Cortázar y A. M. Barrenechea (1983), pp. 7-138.
- Borges, Jorge Luis (1983). “La esfera de Pascal”, *Otras inquisiciones. Obras Completas, III*. Barcelona: Emecé Ediciones.
- Bremond, Claude (1973). *Logique du récit*. Paris : Éditions du Seuil.
- . (1984). “Sobre la noción de motivo en el relato”. En M. A. Garrido (ed.), *Teoría semiótica, lenguajes y textos hispánicos*. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, I., Madrid: CSIC, pp. 31-39.
- Caro Baroja, Julio (1991). *De los arquetipos y leyendas*. Madrid: Istmo.
- Cócaro, Nicolás (1993). “Julio Cortázar, los primeros cuentos” en N. Cócaro *et al.* (1993), *El joven Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones del Saber, pp. 61-68.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Barcelona.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cortázar, Julio (1973). “Un Texto Inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del autor”, *Revista Iberoamericana*, 84-85 (julio-diciembre), pp. 387-398.
- . (1983a). *La vuelta al día en ochenta mundos II*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- . (1983b) *Los premios*. Barcelona: Bruguera.
- . (1984). *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara.
- . (1993). *Los reyes*. Madrid: Alfaguara.
- . (1994). *Obra crítica / 2*. J. Alazraki (ed.). Madrid: Santillana.
- . (1997) *Rayuela*, J. Ortega y S. Yurkievich (coords.), Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- . (2000). *Cartas. 1. 1937-1963*. A. Bernárdez (ed.), Madrid: Alfaguara.
- . (2003). *Obras completas I. Cuentos*. S. Yurkievich (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.

- . (2004) *Obras completas II. Teatro. Novelas I*. S. Yurkievich (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- . (2005). *Obras completas IV. Poesía y poética*. S. Yurkievich (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- Cortázar, Julio y Ana M^a Barrenechea (1983). *Cuaderno de bitácora de “Rayuela”*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Courtés, Joseph (dir.) (1980). *Le motif en ethno-littérature. Le Bulletin du Groupe de Recherches sémio-linguistiques-Institut de la Langue Française*, 16.
- De Mora, Carmen (2004). “El primer Cortázar (1937-1951)”, *Caleta. Literatura y pensamiento*. 20 años sin Julio Cortázar, pp. 55-60.
- . (2007). “Hacia una comunicación existencial por vía poética. Una aproximación a las ideas estéticas de Cortázar a través de algunas de sus lecturas”, en Vázquez (2007a), pp. 53-79.
- Durand, Gilbert (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- Eliade, Mircea (1986). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- Frenzel, Elisabeth (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (2006). *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid: Abada Editores.
- Grimal, Pierre (1991). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Harss, Luis (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Herráez, Miguel (2003), *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Barcelona: Ronsel.
- Houvenaghel, Eugenia y Aagje Monballieu (2008), “El eterno retorno de la mujer fatal en ‘Circe’ de Julio Cortázar”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, pp. 853-866.
- Lévi-Strauss, Claude (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Lezama Lima, José (1972). “Cortázar y el comienzo de la otra novela”, *Homenaje a Julio Cortázar*, H. F. Giacomán (ed.), New York: Las Americas, pp.13-29.
- Meletinski, Eleazar M. (1977). “Principes sémantiques d’un nouvel index des motifs et des sujets”, *Cahiers de Littérature Orale*, 2, pp. 15-24.
- . (2001). *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal.
- Miletich, John S. (1985) “The Mermaid and Related Motifs in the Romancero: The Slavic Analogy and Fertility Myths”, *Romance Philology*, XXXIX, 2, pp. 151-169.
- Ortega, Julio (1997). “Nota sobre el texto” en Cortázar (1997), pp. XXVII-XXXV.
- Ovidio (1979). *Las metamorfosis*, V. López Soto (ed. y trad.), Madrid: Bruguera.
- Picon Gardfield, Evelyn (1978). *Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana: México D. F.
- Propp, Vladimir (1985), *Morfología del cuento*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Ruiz de Elvira, Antonio (1975). *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.

- Sebatlán, Santiago, ed. (1986). *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio. Seguido del Bestiario Toscano*. Madrid: Ediciones Tuero.
- Terramorsi, Bernard (1986). “Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. 1. Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers (Ed.). Madrid: Fundamentos, pp. 163-176.
- Vázquez, Nieves (2000). *Una “yerva enconada”. Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*. Cádiz: Universidad de Cádiz-Fundación Machado.
- . (coord.) (2007a), *Volver a Cortázar*, Cádiz: Diputación Provincial.
- . (2007b) “Como un salto sin bailarín: una lectura de Cortázar antes de Cortázar” en N. Vázquez (2007a), pp. 105-127.